

1166255  
.A.  
CL

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DÉTOURNEMENT IDENTITAIRE  
EXPÉRIMENTÉ PAR LA CRÉATION DE MASQUES ET DE MISES EN SCÈNE DE  
PORTRAITS FICTIFS DANS UNE PRATIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
DAVID GUIMOND

NOVEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iii
RÉSUMÉ .....	iv
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LE REGARD ET LE PORTRAIT COMME TERRITOIRE SUBJECTIF .....	3
1.1 LA CONSTRUCTION DE L'AUTRE À PARTIR DE SOI .....	3
1.2 LE DEVENIR-IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET L'ENGAGEMENT DU REGARD DANS LE PORTRAIT .....	7
1.3 LE MIROIR ET L'IMAGE SPÉCULAIRE : L'IMAGE DE L'ENTRE-DEUX .....	9
1.4 INTRUSION DE SOI EN L'AUTRE : CORPS ÉTRANGER .....	12
CHAPITRE II	
LE DÉTOURNEMENT IDENTITAIRE PAR LA MISE EN SCÈNE .....	16
2.1 LE TRAVESTISSEMENT : L'EMPRUNT IDENTITAIRE COMME PROCESSUS DE REPRÉSENTATION DE SOI .....	16
2.2 PERSONA ET PERSONNE .....	19
2.3 LA MISE EN SCÈNE AU QUOTIDIEN .....	21
CHAPITRE III	
CONSTRUCTION PHOTOGRAPHIQUE PAR LA MIMÉSIS .....	26
3.1 APPARENCES DU RÉEL, EFFETS DE RÉEL ET FICTIONS PHOTOGRAPHIQUES .....	26
3.2 ABSENCE-PRÉSENTE ET PRÉSENCE-ABSENTE À L'INTÉRIEUR DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE .....	30
3.3 PERSONA, PORTRAIT .....	32
CONCLUSION .....	37
BIBLIOGRAPHIE .....	38



## LISTE DES FIGURES

Fig.

1.1	<i>Autoportrait, Série Corps étrangers</i> photographie numérique, 40"x 60", 2008 .....	12
2.1	Michel Journiac, <i>Hommage à Freud-Constat critique d'une mythologie travestie</i> , 1972 .....	17
2.2	<i>Faux-self</i> photographie argentique numérisée, 30"x 32", 2009 .....	21
3.1	Gillian Wearing, <i>Autoportrait à trois ans et autoportrait à 17 ans</i> , photographies tirées de la série <i>Album de familles</i> , 2003 et 2004 .....	31
3.2	<i>Autoportrait</i> photographie numérique, 20"x 30", 2010 .....	29
3.3	<i>Autoportrait, Série Persona : Fausse peau</i> , photographie numérique, 40"x 60", 2010 .....	34
3.4	<i>Autoportrait, Série Persona : Fausse peau</i> photographie numérique, 40"x 60", 2011 .....	35
3.5	<i>Autoportrait, Série Persona : Fausse peau</i> photographie numérique, 40"x 40", 2011 .....	36



## RÉSUMÉ

Le corps est Figure, non structure. Inversement la Figure, étant corps, n'est pas visage et n'a même pas de visage. Elle a une tête, parce que la tête est partie intégrante du corps....défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage.<sup>1</sup>

Gilles Deleuze

Ma recherche artistique découle d'un questionnement sur les perceptions engagées par le regard et sur l'interprétation des images plastiques et identitaires. Traversée par les préoccupations que pose l'étude du portrait, ma pratique a d'abord cherchée par le biais de la peinture à matérialiser les qualités de présence d'une personne et m'a amené également à m'intéresser à l'échange des regards qui caractérisent le portrait. Se sentir observé tout en analysant ce même regard. Observer le regard de l'autre et pouvoir voir au-delà de l'image qu'il projette.

En entamant la maîtrise en arts visuels et médiatiques cet intérêt à vouloir saisir et représenter l'autre s'est ainsi projeté dans l'objet du masque qui, une fois tangible, est subséquemment remis en image plastique par la photographie. Ces prothèses faciales sont en quelque sorte des figures symboliques, puisqu'elles sont construites à partir de ma mémoire, des gens que je côtoie et de mes archives familiales. Elles sont des brides identitaires élaborées, reconstituées par ma mémoire et ma subjectivité.

Parfois, dans ce jeu de mémorisation et de reconstruction, les dimensions morphologiques s'exposent de manière démesurée, se transforment et deviennent floues. Mon regard se trompe quelquefois, se fie aux perceptions et exagère la réalité. La reconstitution des visages peut ainsi déformer les proportions réelles.

Actuellement, mon travail photographique cherche en quelque sorte à révéler ces traces mémorielles qui se cachent dans l'expérience de l'échange de regard. De là, je mets en scène l'idée de la double présence dans un corps-image et de la présence cachée, afin de tenter de cerner le rapport étroit qui existe entre l'être et le paraître. Ainsi, par la mise en scène, l'usage d'artifices et la photographie, je tente de m'approprier les sujets, de les rendre images-subjectives pour ainsi faire émerger des personnages et des univers possibles. C'est par l'expérimentation de diverses possibilités de détournements que le portrait est devenu le principal enjeu de mon travail de création au cours des trois dernières années.

---

<sup>1</sup> Gilles, Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, éd. De la Différence, 1981. Réédition éd. Du Seuil, 2002. p.27

## INTRODUCTION

Le sujet de recherche, *Le détournement identitaire expérimenté par la création de masques et de mises en scènes de portraits fictifs dans une pratique de la photographie*, est un questionnement qui porte sur la nature des rapports identitaires et les perceptions qu'elles engendrent d'un point de vue phénoménologique et philosophique. Envisageant les images plastiques et identitaires comme matières subjectives, cette recherche tend ainsi à interroger ce que l'on nomme l'*authenticité* des sujets et, par le fait même, le réel et la part de fiction inscrites en eux. Cette position cherche à répondre aux mystères entourant la vérité des images, qui, depuis le récit de *La caverne* de Platon, sont considérées comme une forme de fiction en raison de son artificialité, et de sa fabrication basée sur l'imitation de la nature.

Ce texte d'accompagnement répond aux préoccupations qui émergent de ma pratique en arts visuels. Il cherche à investir la notion de portrait en interrogeant la perception de l'autre à travers soi, l'ambiguïté de l'image projetée par le corps, et l'interprétation que nous pouvons traduire par celle-ci. Or, comment s'organise le regard perceptif sur l'image-corps et l'image-photo? Dans ces mêmes images, est-ce que les sujets peuvent devenir *autre*, se modifier en rapport avec les lieux qu'ils occupent? Et comment le sujet photographique peut-il se distancier de sa corporalité pour ainsi devenir personnage?

Parallèlement à ces enjeux identitaires, ce mémoire-crédation trace un portrait spécifique sur la relation qui s'extirpe à travers l'acte photographique, entre le photographié et le photographe, entre son absence visible et sa présence invisible. La visée de cette présente démarche est de déconstruire les images identitaires pour ensuite recréer des univers et entités fictionnels qui s'articulent autour des possibilités de réappropriation de la notion de portrait par la photographie. Pour



définir ces dernières problématiques et faire sens avec ma pratique photographique, j'élaborerai des liens symboliques d'après des notions phénoménologiques, psychanalytiques et sociologiques permettant ainsi de tisser des liens avec ma pratique photographique. Afin d'arriver au terme de ce travail de recherche les méthodes d'investigations ont été adoptées par la création de masques en atelier, l'élaboration de mises en scène et subséquemment par le travail de prises de vue photographiques. L'ensemble de ce processus de création cherche à provoquer simultanément une certaine reconnaissance et une part de malaise.

De manière plus concrète, ce mémoire-crédation se structure chronologiquement en relation avec les trois projets réalisés depuis le début de ma maîtrise. Les trois chapitres suivent donc respectivement l'évolution de mon travail artistique. Conjointement à ceux-ci, des pensées théoriques s'y imbriqueront pour enrichir la compréhension de mon travail plastique.

Enfin, ma première série photographique *Corps étrangers* se présente comme un point tournant de l'évolution de mon travail. De ces intérêts spécifiques, émerge mon projet actuel qui explore un principe de construction fictionnel autour de la question du portrait photographique. La présence fictive du *je* photographe et du *je* photographié se présente alors comme un territoire subjectif propice à l'élaboration de mises en scène qui donnent à voir un certain détachement de la notion de « sujet » photographique.



## CHAPITRE I

### LE REGARD ET LE PORTRAIT COMME TERRITOIRE SUBJECTIF

#### 1.1 LA CONSTRUCTION DE L'AUTRE À PARTIR DE SOI

En envisageant l'acte de réception des images sous l'angle de la phénoménologie, le regard peut être compris comme étant le véhicule par lequel le corps et la conscience se manifestent conjointement comme présence; nous situant simultanément dans un rapport d'espace et de temps. (Roland Barthes) La perception visuelle dans son processus optique et psychique analyse les éléments vus par balayage du regard. Il serait semblable au procédé du *scanning* selon le linguiste américain Langacker, qui a réfléchi longuement sur la grammaire cognitive et sur les différentes manières de scénariser ou de conceptualiser cette expérience (construal, subjectivisation). Au cours de cette exploration systématique de balayage du champ visuel le regard analyse chacun des éléments faisant partie de la perception.

De l'œil qui perçoit son champ de vision ou du regard qui se pose sur une image photographique, il capte la représentation visuelle pour ensuite comparer les objets, la profondeur de champ et matière pour finalement donner un sens à cette réalité en fonction des similarités observées. Ces similitudes puisent leur référence à travers notre champ mémoriel et les liens symboliques qui en découlent. À travers ce même processus, les mécanismes d'attribution de sens des images s'effectuent d'après l'acquisition d'expériences antérieures propre à chacun qui s'active par le développement de l'individualisation. L'identité et le sens que l'on donne aux objets se construisent alors en fonction du vécu et des expériences personnelles. Le corps percevant est alors en lien actif avec les figures perçues; il construit sa vision du

monde en relation avec tout ce qui appartient à ce monde. C'est ainsi que les objets, les individus, les expériences mentales et les souvenirs façonneront sa propre subjectivité. Le résultat de ce schéma aboutira à la constitution d'une représentation du monde singulière et spécifique intimement lié au sujet percevant.

La représentation est un système d'élaboration perceptive et mentale qui schématise le milieu en le transformant en image. En d'autres termes, c'est la façon dont les individus transcrivent en image les expériences du milieu.<sup>2</sup>

Le sujet percevant qui analyse son milieu physique et qui le transpose subséquemment en représentation (image) mentale, se comporte-il de la même manière lorsqu'il entre en relation avec autrui? Puisqu'il s'agit d'individus pourvus d'une pensée subjective, la représentation à l'issu d'une rencontre est davantage ambiguë, complexe, voire insaisissable. Prenant en exemple la pensée de Maurice Merleau-Ponty, qui reconnaît le corps comme entité et espace expressif doté de conscience, nous pourrions déduire que l'Autre, dans l'adversité n'est jamais complètement circonscrit.

On ne remarquera pas assez qu'autrui ne se présente jamais de face. Même quand, au plus fort de la discussion, je fais face à l'adversaire, ce n'est pas dans ce visage violent, grimaçant, ce n'est pas dans cette voix qui vient vers moi à travers l'espace, que se trouve vraiment l'intention qui m'atteint. L'adversaire n'est jamais tout à fait localisé : sa voix, sa gesticulation, ses tics, ce ne sont que des effets, une espèce de mise en scène, une cérémonie. L'organisateur est si bien masqué, que je suis surpris quand mes réponses portent...<sup>3</sup>

Dans un face à face, l'Autre, l'étranger, confronté au Je, produit une expérience circonscrite par des rapports physiques. Cette promiscuité nouvelle permet de présager ce qu'il adviendra en tentant de comprendre la figure qui nous est présentée. Dans un délai imprévisible et spontané nous devons l'identifier, cerner l'autre. Devant la difficulté de cette tâche, nous nous soumettons à sa présence.

<sup>2</sup> G.N. Fischer, *Représentation culturelle et pratique de l'espace*. 1983, n° 27, p. 157-168.

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, *la prose du monde, la perception d'autrui et le dialogue*, chapitre v, paris, Gallimard, 1969, p.185.



Attribuons ainsi de multiples et possibles formes aux signifiants qui sont somme toute tributaires au Soi.

Nos consciences ont beau, à travers nos situations propres, construire une situation commune dans laquelle elles communiquent, c'est du fond de sa subjectivité que chacun projette ce monde « unique ».<sup>4</sup>

Par le biais de ce qui est semblable et dissemblable, nous inventons l'Autre. Nous faisons l'Autre à notre image. Il devient alors une part intégrante de notre soi-même, une doublure qui subsiste dans un partage de présence.

Il n'y a pas de présence à soi qui permette de saisir dans l'immédiat l'essence de son identité : la différenciation interne qu'entraînent les médiations discursives par lesquelles on se rapporte à soi comme à autrui, dans un écart inévitable entre ce qu'on fut et ce qu'on sera, entre sa singularité irréductible et son appartenance à différentes communautés, entre les faits et les fictions, nous oblige à prendre en compte les nombreuses strates du monde d'images et de paroles au sein duquel les identités se construisent et se déconstruisent.<sup>5</sup>

Or, l'identité que nous attribuons à l'autre s'organise à travers l'altérité, dans un assemblage de messages codés qui doivent prendre leurs références sur ce qui est présent visuellement, ce qui est montré et visible, et symboliquement, ce qui est invisible. Lors de cette ultime rencontre, nous construisons l'image de l'Autre d'après notre conscience subjective et imageante. Dans une foulée d'incertitudes et pour donner sens à cet Autre, nous créons des liens mémoriels et symboliques qui se transforment en quelque sorte en image spéculaire. Ces visions constituées du monde extérieur et de l'imaginaire peuvent devenir un véritable itinéraire intérieur en dehors de soi. Maurice Merleau-Ponty dans le primat de la perception et ses conséquences philosophiques, explique l'expérience ambiguë qui s'établit dans le souci de l'autre et de sa perception :

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, Éd. Gallimard, p. 409.

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde, la perception d'autrui et le dialogue*, chapitre v, Paris, Gallimard, 1969, p.185-197.



Quand vous parlez de la perception d'autrui, cet autrui même n'existe selon vous que par rapport à nous et dans ses rapports avec nous. Ce n'est pas l'autrui tel que je le perçois immédiatement; ce n'est certainement pas l'autrui moral; ce n'est pas cette personne qui se suffit à elle-même. C'est quelqu'un que je pose en dehors de moi en même temps que les objets.<sup>6</sup>

Gilles Deleuze et Félix Guattari se sont également intéressés à cette question complexe de l'altérité dans l'ouvrage *Mille plateaux*<sup>7</sup>, dans lequel ils conçoivent le visage comme un lieu de résonnance de messages codés dans lequel se forme une territorialisation qui procède par l'assignation de différences. D'après les auteurs, le visage se construit autour de trois modes d'organisations : la strate organique, la signifiante et la subjectivité. Selon cette hypothèse, la strate organique s'agencerait au corps (le visage), la strate signifiante au symbolisme et la strate subjectivité à l'assujettissement. À partir du visage, Deleuze-Guattari lui confèrent deux comportements : la réception des données sensorielles et l'organisation subjective par triage et sélection. Ils ont comparé le visage à l'objet d'un mur blanc, et associé le regard à l'image d'un trou noir. « Les visages concrets naissent d'une machine abstraite de visagéité, qui va les produire en même temps qu'elle donne au signifiant son mur blanc, à la subjectivité son trou noir ». La Machine abstraite à visagéité a comme première fonction de déterminer l'unification du visage par la signifiance : Est-ce un homme ou une femme, un enfant ou un adulte, un riche ou un pauvre, un noir ou un blanc, un x ou un y. Les signifiants sont d'ordre du visible, donc déterminés par les rangs biologiques et sociaux. Autour de ces derniers signes oppositionnels, intervient alors la deuxième fonction de cette machine abstraite qui est le visage, la sélection par subjectivation, illustrée par le trou noir. C'est au cours de la première analyse des signes qui seront identifiée que le trou noir agit en tant que renfort à tout ce qui a échappé au sens. Il captera tout ce qui est ambigu ou illisible. Il unifie les signifiants dans l'identité qu'il se donne, ou plutôt qu'on lui donne.

<sup>6</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophique*, Grenoble, Cynara, p.74.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie? Mille Plateaux*, Collection Critique, Édition de minuit, 1983, p.103

En fait, il s'agit de penser le visage comme machine abstraite, rendant possible la signifiante et la subjectivation, qui consisterait à défaire le visage, à tracer des lignes de fuite, autrement dit, à créer l'Autre.

## 1.2 LE DEVENIR-IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET L'ENGAGEMENT DU REGARD DANS LE PORTRAIT

De manière globale, actuellement la photographie est considérée comme étant un procédé de fabrication d'images qui capte un sujet réel, sans toutefois être miroir du réel qui serait par essence un transfert exact de la réalité. (Dubois, Philippe)<sup>8</sup>

Lorsque le référent est de chair, l'expérience photographique se complexifie, car elle évoque deux problématiques: soit la question d'authenticité et de ressemblance. Ainsi, le portrait photographique tend à fixer la représentation du corps et de l'identité à partir d'un système constitué de codes socioculturels. La captation photographique transpose en quelque sorte le sujet-modèle en image tangible qui réduira son identité à un ensemble de codes visuels qui prendront forme à même son apparence physique et comportementale. Dans ce contexte de représentation, une autre vérité se détache de l'apparence visuelle; elle demeure inaccessible en se cachant sous le visible. Une vérité psychologique singulière, liée à la conscience du sujet photographié qui résiste à l'instantanéité de la prise de vue.

Roland Barthes dans *La Chambre claire*, aborde le paradoxe du regard présent et absent à travers l'acte de la captation photographique. Chez Roland Barthes, le regard perceptif, soit l'œil derrière la caméra, est un point aveugle. En ce qui concerne le sujet photographié, Barthes énonce le paradoxe des yeux qui regardent sans voir :

---

<sup>8</sup> Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Collection: Dossier Média, Paris, 1983.



On dirait que la photographie sépare l'attention de la perception, et ne livre que la première, pourtant impossible sans la seconde... Le regard...nous atteint par-delà l'image précisément parce qu'il est tout entier à l'actualité de sa conscience : il touche la nôtre par-delà le temps qui nous sépare de cet instant. C'est lorsque le regard est tout à soi qu'il peut se constituer, non comme souvenir follement présent, mais comme acte d'identité, en tant que celle-ci n'est autre que la présence à soi.<sup>9</sup>

Le regard est pour ainsi dire mis en abîme dans le portrait photographique car il engage la notion de présence à celle du présent. D'une part, il peut y avoir le regard qui fixe l'objectif pour anticiper un futur inconnu et, d'autre part il y a le regard inconscient de l'acte photographique qui renvoie à la notion de hors-champ. Le modèle en présence du photographe se soumet à son regard et devient alors son sujet d'étude et d'analyse.

De ce fait, l'acte de la captation d'un portrait photographique entraîne une modification identitaire du sujet. Le modèle est en quelque sorte dépossédé de son autonomie et assujéti aux demandes du photographe qui le guide dans l'éventuelle « fabrication de son image ». Son expression faciale et gestuelle est momentanément dictée et conduite par le photographe.

Le regard derrière l'appareil, le photographe observe son modèle et cherche à fixer une image spéculaire et subjective. Une fois cadrée, contrôlée et dans certain cas corrigée, l'image obtenue peut sembler différer de l'apparence du sujet photographique. Une certaine distanciation est alors perceptible entre ce qui a été et l'instant même où l'on regarde la photographie. Devant l'objectif, le figurant se transforme par lui-même et accepte de se soumettre docilement aux exigences du photographe en cherchant à incarner un devenir autre. Cette relation particulière entre l'artiste et le modèle, sera ensuite perçue par un récepteur qui observera la photographie proposée. Subséquemment, le spectateur investira l'image photographique en rapport avec son propre imaginaire et ses souvenirs personnels.

---

<sup>9</sup> Roland Barthes, *Le Temps retrouvé, La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980, III, p.172.



La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m'imiter...<sup>10</sup>

Ces différents points de vue nous amènent à comprendre le sujet photographique comme un corps « tourmenté » par sa propre conscience et par celle du photographe. Ce processus de mise en image s'instaure à partir d'une véritable imitation de sa propre personne en cherchant à produire un simulacre de ce que l'on croit être.

### 1.3 LE MIROIR ET L'IMAGE SPÉCULAIRE : L'IMAGE DE L'ENTRE-DEUX

L'organisme ne suffit pas à produire un corps, il y faut aussi une image. Encore que cette image, pour son assomption subjective, requière l'intervention d'un troisième terme, le symbolisme. Posées les trois dimensions ensembles, le réel, l'imaginaire et le symbolisme, dont le nouage inaugure la fabrication du corps.<sup>11</sup>

Jacques, Lacan

Le miroir est un objet usuel important qui nous accompagne tout au long de notre existence. Il nous permet d'un point de vue extérieur de nous révéler notre propre image et nous permet également d'observer nos transformations physiques et affectives. Dans ce sens, le reflet projeté dans le miroir nous donne accès à une figure identitaire « externe » à partir de laquelle nous ressentons un étrange sentiment de Soi comme Autre. Un Moi sans vraiment être Soi.

<sup>10</sup> Roland Barthes, *Le Temps retrouvé, La Chambre claire, Note sur la photographie*, Ed. Gallimard-Le Seuil, 1980, p29.

<sup>11</sup> Lacan, Jacques, *Le stade du miroir comme formateur du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Écrits, Paris Édition du seuil, 1966, p94.

Le stade du miroir formalisé par Lacan en 1936 demeure pour la psychanalyse une notion fondamentale. Il a permis à Lacan de développer le concept « d'image corporelle » qui se constitue au cours des sept premiers mois de l'existence. Selon cette théorie, l'évolution psychique et identitaire de l'enfant se développe à partir de la perception de son propre reflet dans le miroir. Dès lors, l'enfant prend conscience de sa corporalité, de son entité qui, jusque-là, étaient imperceptibles. Il reconnaît l'Autre comme un corps distinct du sien et prend désormais conscience des limites physiques de son propre corps qui se définit par les formes et les contours de tous ses membres. Il se voit alors comme entité distincte et unifiée, et comme partie liée à un environnement extérieur. Son schéma corporel se construit à même son imaginaire, à partir d'une symbolisation de sa propre identité. Le reflet que projette le miroir est désormais perçu comme image du Soi extérieur, telle qu'elle apparaît au dehors, comme image de l'autre : « l'ego est toujours un alter ego ». Bien que le corps humain se transforme tout au long de la vie, Lacan ajoute que le corps reste malgré tout le support d'une identité formelle et mentale. Le stade du miroir chez Lacan se présente comme le commencement d'une reconnaissance de l'individualité. Françoise Dolto, psychanalyste et amie proche de Jacques Lacan, a développé autrement ce modèle théorique en intégrant l'enjeu de non acquiescement, entre l'image spéculaire et l'image mentale que l'enfant a de lui-même. Selon Dolto, le miroir est une surface réfléchissante de toutes formes sensibles, visibles comme psychiques. Ses recherches, l'ont amenée à relativiser la place que prend le miroir dans cette interaction d'image-corps. Chez Dolto, le schéma identitaire se développe plutôt à partir de la perception qu'a l'enfant de deux images de lui-même dont il fait l'expérience: celle vue de son propre corps dans le reflet du miroir et celle qu'il a de son propre corps qui est de nature inconsciente. Chez Dolto, le stade du miroir confirme une « individuation narcissique primaire ». Ainsi l'impact produit chez l'enfant n'est alors plus jubilatoire mais s'apparente davantage à une épreuve douloureuse de castration.



Maurice Merleau-Ponty s'est intéressé également à la théorie du miroir pour démontrer les possibles interprétations en ce qui concerne la perception de l'Autre. Selon l'auteur, l'Autre symboliserait le miroir, avec des multiples points de vue qui varient selon les angles et les perspectives. Le reflet spéculaire renverrait des images fluctuantes et modifiées par les mouvements. La proposition du phénoménologue pour aborder l'image spéculaire est, contrairement à Lacan et à Dolto, dépourvue de psychique ou de traumatisme, mais révèle un rapport métaphorique entre la notion d'Autre et l'objet du miroir. « La chaire est phénomène de miroir et le miroir est extension de mon rapport à mon corps »<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, publié par Cl. Lefort, Gallimard, 1964, p.309.



#### 1.4 INTRUSION DE SOI EN L'AUTRE, *CORPS ÉTRANGER*



Fig. 1.1 *Autoportrait*, Série *Corps étrangers*, photographie numérique, 40"x 60", 2008

Ce n'est plus ma tête, mais je me vois dans une tête, je vois et je me vois dans une tête ; ou bien je ne me vois pas dans un miroir, mais je me sens dans le corps que je vois et je me vois dans le corps nu quand je suis habillé.<sup>13</sup>

Antonin Artaud

La photographie n'est pas un reflet exact du monde, tout comme ma réflexion dans le miroir ne projette pas ma réalité. Envisageant les images plastiques et identitaires

<sup>13</sup> Gilles, Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, éd. De la Différence, 1981. Réédition éd. Du Seuil, 2002.p.51

comme matière subjective, ma recherche actuelle s'articule autour des possibilités de réappropriation de la notion de portrait par la photographie.

Considérant que l'interaction entre le soi et l'autre modifie et déstabilise nos comportements, mon premier projet de maîtrise cherchait à manipuler les codes identitaires de manière à créer des images photographiques qui convoquent au devenir, devenir autre, et à l'intrusion de l'autre en soi. La série *Corps étrangers* proposait donc une introspection du genre du portrait en devenir-image. Ce corpus d'œuvres cherchait ainsi à générer des dialogues narratifs et fictionnels entre les sujets, les lieux, les objets et les codes préétablis.

De manière plus concrète, ma démarche m'a amené dans un premier temps à fabriquer un masque de silicone réalisé d'après ma physionomie. Celui-ci fut d'abord modelé en argile, pour ensuite être façonné et construit à partir des reflets du miroir. En privilégiant ce moyen de fabrication, je cherchais ainsi à travers cette méthode de travail à inscrire ma propre subjectivité dans l'élaboration de cet objet sculptural de même qu'à y développer certaines références théoriques liées au «stade du miroir» chez Lacan. Au moment précis de la réalisation du masque surgissaient alors une forme de décalage entre l'image spéculaire observée et l'amoncellement de terre façonnée. Ce rapport de distance parvenait ainsi à créer un brouillage perceptif de ma propre représentation. Toute mon entité subjective se trouvait alors imprégnée par une indiscernable et étrangère figure du Soi. Je devenais Autre et Je s'inventait et se réinventait incessamment.

Une fois cette première étape terminée, le projet *Corps étrangers* consistait à faire porter ce masque aux membres de ma famille et à réaliser des mises en scène photographiques situées dans leur chambre à coucher. Ce lieu, considéré comme espace intime et personnel, cherchait à chaque fois à révéler de manière détournée « une matière identitaire » étroitement liée à l'intériorité des sujets. L'idée initiale était d'explorer les rapports complexes qui se tissent entre différents membres d'une même famille et de réfléchir sur ce métissage relationnel qui façonne notre identité.



La série *Corps étrangers* cherchait ainsi à faire cohabiter le Soi en l'Autre et l'Autre en Soi. De manière détournée, les modèles affublés de leur masque pouvaient également évoquer une forme insaisissable d'authenticité du sujet. De l'ensemble de ces portraits émergeait ainsi l'expression même de l'absence de soi, voire d'une représentation évidée de la notion de sujet.

Parce qu'il dévoile en dissimulant, qu'il représente la présence et l'absence à la fois, la figure du masque me permet de cerner certains paradoxes qui sont inscrits dans la tradition du portrait. Le masque, figure du détachement, instaure dans la relation du modèle au photographe une distance qui contraint le sujet à utiliser son corps comme un outil d'affirmation.

Dans le contexte de mon travail, le masque se transforme en un objet de détournement identitaire qui cherche à mettre à l'avant-plan la « plasticité » du corps. Cette stratégie de mise en scène et de mise à distance emprunte ici des références au théâtre italien du Moyen Âge (*Commedia dell'Arte*) qui utilisait le masque-objet afin de créer une distance entre la dimension psychologique du sujet et la projection de sa corporalité. En masquant la totalité du visage, le modèle photographique se trouve momentanément coupé de ses repères physiques et désorientés dans son rapport à l'espace. Aveuglé par le masque, le modèle se trouve exposé dans une certaine vulnérabilité au regard inquisiteur du photographe.

Pendant le travail de prise de vue, le modèle doit ainsi manifester sa présence en investissant davantage son corps à partir de gestes qui lui sont demandés de réaliser. De cette nouvelle forme d'identité, le modèle incarne progressivement un personnage qui se transforme en une figure mi-humaine vers une forme mi-objet.

Dans ce contexte, le modèle amplifie de manière explicite les modifications comportementales pensées par Roland Barthe quand celui-ci traite de l'imitation de soi-même lorsque nous posons consciemment devant l'objectif. Le modèle aveuglé perd partiellement sa capacité à présenter un corps naturel et habituel. Il devient un personnage constitué d'une présence corporelle consciente de l'action entamée. Or,

seule la mémoire de ce qu'il fut peut le conduire à imiter sa propre identité. Il se fie à son bagage instinctif pour établir l'image qu'il veut projeter.

Pendant ces longues prises de vue, le sujet masqué et aveuglé est conscient de la présence du photographe qui le fixe derrière l'appareil photo, mais ce point d'observation est inconnu. Au fil des poses, le modèle s'adapte à la situation, s'absente, se dissocie de lui-même et conjugue avec sa nouvelle corporalité. Dissimulé derrière le masque, il se réinvente et accepte de jouer le jeu : celui de devenir un personnage fictif. L'effet de fiction se confond ainsi avec l'effet de réalisme de la scène. À travers l'utilisation du masque, je cherche ainsi à transformer de manière manifeste le corps en image afin de pouvoir révéler des éléments identitaires que le modèle ne saurait montrer par lui-même.



## CHAPITRE II

### LE DÉTOURNEMENT IDENTITAIRE PAR LA MISE EN SCÈNE

#### 2.1 LE TRAVESTISSEMENT : L'EMPRUNT IDENTITAIRE COMME PROCESSUS DE REPRÉSENTATION DE SOI

Aborder le travestissement corporel et identitaire implique une modification de l'apparence physique par l'usage d'artifice pour interroger la relation au corps et son image. Le travestissement est une pratique qui engendre une part d'immersion en l'Autre pour développer des possibles identités, et ainsi incarner une autre personnalité. Ce processus d'affirmation identitaire envisage le corps comme l'objet qui crée directement le lien entre le Soi et l'Autre. De cette action, l'image-corps est travaillée pour devenir et révéler progressivement la métamorphose d'un autre soi. Camoufler par des accessoires, le travesti cherche ainsi à se détacher de son identité sexuelle afin de pouvoir la réinventer. À partir de ce déguisement et de ce métissage identitaire, il se dégagera aux yeux des autres un caractère ambigu.

L'ambiguïté est un aspect caractéristique de tout travestissement. Déjà dans les cas anciens d'homme qui revêtaient des peaux de loup ou de jaguar pour ressembler à ces animaux totémiques, ou dans ceux d'hommes qui se mettent un masque ou se tatouent, nous sommes en présence d'un déguisement, d'une opération essentiellement ambiguë car elle ne cache que partiellement la vraie nature de l'individu dont elle déforme quelques traits mais dont elle laisse libre et intacts d'autres. [...] le déguisement...permet à l'individu de prendre une apparence qui devient troublante justement à cause de l'incertitude où elle plonge le spectateur.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Gillo Dorfles, *Eux, qui sont-elles? Art du travestissement et travestissement de l'Art*. Edition Paul Vermont, 1977, France. p. 10

Afin d'explorer de nouvelles formes de présence du corps, plusieurs artistes liés notamment au Body Art ont investi au cours des années 70 et 80, le corps comme son entité et ont questionné son image. Dans ce contexte, plusieurs artistes dont la démarche était axée sur la corporalité ont utilisé diverses stratégies pour restituer au corps sa dimension émotive. Une de ces approches artistiques consistait à créer des simulacres, partant de l'idée que le corps pouvait être perçu comme un matériau interchangeable, transformable, non spécifique et imitable.

Au début des années 70, Michel Journiac utilise le corps comme véritable objet de recherche. Dans ses actions, ses installations et ses photographies, l'artiste s'intéresse au corps, à la sexualité et aux genres. Son travail se développe à partir d'un angle théorique et psychanalytique, Journiac fut d'ailleurs très intéressé par les écrits de Freud. Dans son travail, le corps de l'artiste s'inscrit dans une série d'apparition où celui-ci est redéfini à travers des mises en scène. À titre d'exemple, prenons l'œuvre *Hommage à Freud-Constat critique d'une mythologie travestie*, réalisée en 1972.



Fig. 2.1 Michel Journiac, *Hommage à Freud-Constat critique d'une mythologie travestie*, 1972



L'œuvre photographique *Hommage à Freud-Constat critique d'une mythologie travestie* présente quatre portraits : son père, sa mère et Journiac tentant de reproduire le plus fidèle possible l'apparence physique de ses parents. En effet, cette performance consistait dans un premier temps à prendre en photographie (en plan moyen) isolément son père et sa mère. La seconde étape consistait à réaliser des autoportraits dans lesquels l'artiste devait reprendre les poses respectives du père et de la mère en utilisant les mêmes vêtements et accessoires afin de recréer des liens de ressemblances explicites entre les deux séries de portraits. Une minutie est ici accordée aux accessoires, maquillage ainsi qu'à la reproduction de postures corporelles de chacun de ses parents. Produisant des faux-semblants par l'artifice du travestissement, l'artiste cherche ici à questionner son identité fondée sur le croisement de deux ressemblances; les visages des deux parents révèlent un miroir d'apparence qui est transposé sur leur fils. Ce procédé peut sembler simple a priori, cependant l'efficacité de cette stratégie est d'arriver à questionner nos propres modalités d'identification et de métissage.

De manière générale le travail de Michel Journiac aborde la question d'identité générationnelle et décline ainsi sa recherche afin d'interroger l'identité sexuelle à partir de l'image du corps et des attributs objectaux qui s'y rattache. Selon l'artiste, il n'y a pas de corps existant de façon absolue. Celui-ci est lié à toute une série de contextes, d'objets, de vêtements, etc.<sup>15</sup> Dans *Logique de la sensation* de Gilles Deleuze, l'auteur aborde la présence sensible d'un corps en image qui doit sa forme au monde des objets. Ainsi, Deleuze avance que les affects du corps ne seraient déployés que par le corps en lui seul, basé sur une unique expression d'un visage, mais un corps-objet qui est transmetteur de sensations agissant conjointement avec les vibrations du lieu.

---

<sup>15</sup> Michel Journiac, débat entre Hervé Fischer, Gina Pane et Jean-Paul Thénot dans *Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique* - Paris - le 18 novembre 1973", *Artitudes International*, n° 6/8, décembre 1973 - mars 1974, p. 5.



Son environnement, son lieu, les couleurs et sa matière contribueront à sa révélation. Or, le corps agit en réseau fusionnel avec le monde des objets pour donner vie à un certain devenir. Un devenir qui peut prendre plusieurs formes : hystérique, angoissante, jouissive ou intolérable.<sup>16</sup>

Roland Barthe dans *Système de la mode* s'intéresse à la question du vêtement. À travers celui-ci, l'auteur y voit une forme d'objet identitaire, codifiée qui s'insère à même nos rapports à autrui :

Le vêtement ne sert pas seulement à se protéger, à s'embellir, mais aussi à échanger des informations, et [...] il y a donc là, de toute évidence, un langage qui, en principe, doit se prêter à une analyse de type linguistique, bien que la matière n'en soit pas le langage articulé.<sup>17</sup>

De manière générale, le travestissement (d'ordre artistique ou social) cherche principalement à se réapproprier et à réinventer son image identitaire, à faire parler le corps autrement en utilisant un certain nombre d'artifices (parures, vêtements, accessoires, etc.). Ainsi, visiblement transformée, la représentation de l'image-corps est en quelque sorte amplifiée; cette nouvelle entité donne à voir une image fabriquée qui met en scène la représentation d'un alter-ego.

## 2.2 PERSONA ET PERSONNE

Étymologiquement, la notion de Persona fut dès son origine une ambiguïté sémantique. Du grec, le mot Persona avait une définition large qui englobait à la fois le visage, la personne physique et le masque. Passé au latin, Persona dériverait du mot per-sonare, qui signifie parler à travers. L'association Persona aux masques de théâtre, découlerait ainsi de sa capacité à propulser les sons : on s'en servait comme porte voix et cela donnait ainsi une meilleure sonorisation aux spectateurs.

<sup>16</sup> Gilles, Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, éd. De la Différence, 1981. Réédition éd. Du Seuil, 2002, p.33.

<sup>17</sup> Roland Barthe dans *Système de la mode*, Éditions du Seuil, Paris, 1967 p. 65.



Les masques portés par les acteurs du théâtre antique grec et italien étaient à l'origine confectionnés en bois ou en argile. A ce premier élément, se juxtaposait une perruque qui dissimulait l'identité de l'acteur. Ce deuxième élément tout aussi codifié que le premier permettait de définir les caractéristiques d'un personnage qui étaient à l'époque toutes connues du public.

On retrouve la notion de Persona dans les recherches du psychanalyste Carl Gustav Jung. Jung conçoit la notion de Persona comme un masque que notre conscience produit dans l'éventuelle confrontation avec les situations sociales. Ce masque sera amené à se modifier en fonction des événements et des expériences que nous traverserons. Selon Jung, le concept de La Persona correspond à la conscience que nous développons face au monde existant, en lien avec son époque, sa culture et ses lois établies. Ce masque est en quelque sorte le masque social que nous revêtons afin de jouer notre rôle prédéfini, le lien qui nous introduit dans la société. Selon l'auteur, un individu peut courir à sa perte lorsque le Moi du sujet s'identifie à sa Persona en l'amenant ainsi à croire de manière symbiotique à l'image qu'il projette aux yeux des autres. Le sujet est alors dépossédé d'une partie de lui-même, il est habité par un personnage qui s'est construit progressivement en obéissant aux règles dictées par le corps social.

Il est intéressant de noter que cette dernière théorie développée par Carl Gustav Jung sur la fusion identitaire et d'altérité confondu fut revisitée par le cinéaste, Ingmar Bergman dans le film *Persona*. L'œuvre cinématographique *Persona* relate la rencontre de deux femmes aux parcours de vie distincts qui doivent, momentanément cohabiter ensemble. Elizabeth Vogler, le personnage d'une jeune actrice célèbre, est envahie par un mutisme suite à une représentation théâtrale, et se voit soutenue par Alma, une jeune infirmière investie par le désir de l'accompagner. Si les protagonistes semblaient au départ dissemblables, au fil des scènes les rôles de soignant-soigné s'interchangeront et un transfert de personnalité s'effectuera de l'une à l'autre. Enfin, ces deux femmes seront dépossédées de leurs caractères respectifs, et seront contraintes à se soumettre à l'échange mutuel de présence jusqu'à devenir physiquement et psychologiquement comme l'autre. Ainsi,

*Persona*, de Bergman cherche à travers le concept psychanalytique élaboré par Jung, à mettre en lumière l'influence d'autrui sur la personnalité individuelle et adapte cinématographiquement l'idée du masque théâtral pour formuler un récit visuel sur la construction et la déconstruction de l'identité sociale. Enfin, le cinéaste fait passer par les corps et les visages des personnages la notion de masque en une projection du double comme transfert latent d'un individu à l'autre. Les affects de l'une se transportent en l'autre les conduisant ainsi à se détruire mutuellement.

### 2.3 INTRUSION DE SOI EN L'AUTRE



Fig. 2.2 *Faux-self*, photographie argentique numérisée, 30"x 32", 2009



Tout espace physique, tout lieu, tout coin qui peut accueillir un rassemblement d'individus, fournis nécessairement des matériaux qui peuvent être utilisés dans des parades sexuelles et dans l'affirmation de l'identité sexuelle.<sup>18</sup>

Erving Goffman

Mon regard et mon attention s'attardent souvent aux opérations du corps qui sont mises en œuvre dans le rouage du quotidien: à la spontanéité des gestes, à la manière de se mouvoir dans le but de préhension des objets, des mouvements qui impliquent une part de lenteur et de présence latente; lorsque, dans l'instantanéité du geste, nous avons l'impression d'incarner un autre corps et d'imiter ce même corps nous amenant à éprouver ses affects.

À partir de ces intuitions et ces éléments indicibles, ma pratique de la photographie a cherché à privilégier par l'élaboration de mises en scène le geste inscrit au quotidien, dans sa banalité et sa part d'artifice. Ces mises en scène sont d'abord initiées par le travail de repérage de lieux aux allures ambiguës et les décors qui portent en eux une atmosphère particulière. Ultérieurement, ces lieux sont sélectionnés pour leur potentialité d'évocation mémorielle; par exemple, un motif de tapisserie qui évoque une époque précise ou encore un style vestimentaire qui rappelle une quelconque temporalité. En fait, l'esthétisme de mes œuvres se rapporte au décor théâtral par la plasticité des éléments et leurs caractères ludiques et artificiels. À l'aide d'arrangements scéniques simples élaborés à partir d'objets déjà présents sur place ou altérés, mon travail cherche à interpeller le spectateur afin que celui-ci puisse se projeter et s'immiscer dans l'univers représenté.

Dans ces mises en scène, l'usage du vêtement, renvoie à cette idée de travestissement identitaire à partir de laquelle un habillement quelconque reflète à de multiples formes de codifications sociales. Dans le contexte de cette série, le choix vestimentaire cherche à entretenir une double image de soi ainsi qu'à faire

---

<sup>18</sup> Goffman, Erving, *The arrangement between the sexes*, *Theory and Society* 4, 1977, p.324. Traduit par Yves Winkin.



émerger des questions relevant de l'identité intime et invisible. Dans ma démarche, la conception pré-établie du vêtement et du masque sert à déjouer ce processus identitaire classique en modifiant artificiellement la notion d'« authenticité ».

Dans ces œuvres, les corps représentés cherchent à évoquer des situations propres à ma réalité de tous les jours. Les mises en scène tendent à se faire discrètes, pourtant elles cachent un travestissement qui ne cherche pas à attirer l'attention du spectateur et contribuent ainsi à la reconstitution d'une scène qui est à la fois ordinaire et étrange.

À travers mes images construites et contrôlées, les seuls vecteurs qui transmettent des informations sur la vraie nature du modèle photographique sont ses mains dénudées qui cherchent en quelque sorte à affirmer la présence « réelle » du sujet dissimulé à l'intérieur de la scène.

Par ce dispositif de mise en scène, je cherche à questionner la notion même de portrait en érigeant une barrière entre ce qui est donné à voir, qui s'inscrit dans l'espace de la représentation, de l'artifice, du détournement et ce qui est attendu. Ici l'intimité de l'auteur ou du modèle n'est pas révélée. Ce dispositif cherche plutôt à explorer la convention du portrait en dévoilant une rencontre dérangeante se produisant par l'intrusion de l'autre en soi, qui provoque un certain malaise.

L'ambivalence du caractère des lieux réside dans la manière de les photographier. Généralement, la composition des prises de vue est organisée de manière frontale et théâtrale, comme si l'endroit photographié était vide et fabriqué pour l'occasion. Le personnage masqué est alors figé dans le cadrage de l'image, donnant ainsi l'impression de montage scénique. L'éclairage artificiel cherche à se fondre au lieu, à faire croire qu'il émane de celui-ci. Il est pourtant produit avec des projecteurs de studio qui cherchent à recréer une atmosphère singulière, en harmonie ou en contrepoint avec l'expressivité du personnage. Le décor, la mise en scène, l'éclairage et la minceur de l'espace représenté (faible profondeur de champs, frontalité de la prise de vue et composition principalement centrée sur le sujet)



complexifient la lecture des œuvres et créent des décalages qui contribuent activement à renforcer l'ambiguïté générale des images.

En m'appuyant sur les pensées d'Erving Goffman, anthropologue de la communication, psychologue social, psycholinguiste et auteur de *The representation of the self in everyday*, je me suis intéressé aux rapports qui lient un individu à son quotidien et qui s'organisent à partir des limites physiques d'un lieu. Grâce au vocabulaire du théâtre, le psychosociologue nourrit sa thèse en décrivant successivement les différents acteurs qui interviennent, les scènes, les comportements et toutes les règles que les « comédiens » se doivent de suivre. La vie sociale semble alors composée de toutes sortes de « rituels de la vie quotidienne », situations types dans lesquelles les interlocuteurs entrent en interaction. Estimant que chaque acteur essaie d'imposer une image valorisante de lui-même, la moindre conversation devient une petite lutte symbolique. Selon lui, la vie sociale est totalement contrôlée par un ensemble de structures.

En reprenant sa métaphore sur le monde social comme théâtre et l'interaction comme représentation, j'ai alors pensé ma deuxième série photographique comme une expérimentation sur les lieux en relation avec les gens qui y habitent et qu'ils occupent. À partir de ces intentions de travail, je me suis mis à investiguer divers lieux qui auraient un potentiel fictif. J'ai également lancé une recherche en plaçant des petites affiches dans une épicerie, décrivant mon projet et en demandant aux gens intéressés de m'accueillir pour une séance de photographies dans leur propre environnement domestique.

Une fois sur place, nous déterminions la pièce et la pose. Par pudeur, certains volontaires étaient réticents à me laisser travailler dans les pièces plus privées comme la chambre à coucher. Je laissais leur décor à l'état d'origine, sans déplacer les objets, mis à part quelques éléments qui pouvaient gêner les mouvements des personnages. L'organisation visuelle ainsi que la prise de vue de la mise en scène se construisaient selon mes propres paramètres subjectifs, d'après les dimensions et l'espace accessible de la pièce. Comme les modèles m'étaient évidemment

inconnus ainsi que leurs environnements, mon objectif principal dans ce projet était centré autour de l'observation et de l'interaction entre le sujet et moi et ce nouveau lieu. L'espace d'un moment, leur salon devenait une scène théâtrale.



## CHAPITRE III

### CONSTRUCTION PHOTOGRAPHIQUE PAR LA MIMÉSIS

#### 3.1 APPARENCE DU RÉEL, EFFET DE RÉEL ET FICTION PHOTOGRAPHIQUE

C'est dans l'artifice même que la photo va se faire vraie et atteindre sa propre réalité.<sup>19</sup>

Philippe Dubois

La mimésis dans le champ de la littérature ou des arts visuels est récurrente et presque inévitable, car elle suppose l'action d'imiter le réel à l'aide de systèmes techniques, picturaux ou langagiers. (Aristote) Par ailleurs, la mimésis est en quelque sorte constamment présente dans nos rapports au monde, et ce, dans la vie de tous les jours (lorsque nous répétons un geste par imitation ou lorsque nous rêvons, notre pensée reproduit un monde basé sur la réalité). À travers une image photographique (non-abstraite), la reproduction de formes et de couleurs d'un environnement fait appel à un principe mimétique très direct : ce mimétisme convoque plus précisément la notion de similitude car le réel à première vue, y apparaît fidèlement transposé.

La mimésis a pour condition de possibilité l'aptitude du locuteur à prendre l'identité d'un autre, à parler comme cet autre, à l'« imiter ».<sup>20</sup>

Originellement, la « mimésis » a été traduit tantôt par imitation, tantôt par représentation, sa compréhension mobilise en outre les notions de copie, de

---

<sup>19</sup> Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris/Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor, 1983, p.38-39.

<sup>20</sup> Bernard Vouilloux, *L'œuvre en souffrance, entre poétique et esthétique*, édition Belin, Paris, 2004, p. 104

simulacre, d'illusion, de feintise, de fiction, de figuration, etc. »<sup>21</sup> L'image photographique (analogique ou numérique), de par sa genèse, demeure hantée par ce concept de mimésis. Elle est intimement liée à une certaine forme d'imitation de la réalité, de feintise, de reproduction et de ressemblance selon Jean-Marie Schaeffer, dans l'ouvrage *Pourquoi la fiction?* Il affirme entre autres que : « La photographie imite fidèlement son objet » et non qu'elle reproduit son objet.

Prenant en considération que la captation du réel est inatteignable par le dispositif photographique, parce qu'il transpose un espace-temps défini (prise de vue) dans une seconde temporalité (image tangible), l'objet qui découle du procédé photographique présenterait par conséquence des effets de réel. On pourrait ainsi dire que la photographie effleure le réel; elle le côtoie et puise dans sa matérialité au moment de la prise de vue. Toutefois, le résultat laisse une part d'ambiguïté et de mystère en ce qui concerne son origine et ce qui prenait place dans son hors champ :

L'effet de réel, trop visible, se transforme alors en « effet de fiction... La fiction opère un démembrement, une dislocation du cadre-coupe originel de la photographie en tiraillant le cliché vers son « avant » et son « après », et produit un discours donné comme pur acte d'imagination, un discours de fabulation qui amène le narrateur-personnage à imaginer les circonstances de la prise de vue, extrapolation narrative qui déborde du cadre initial pour s'installer dans le hors cadre, le hors champ de l'image, en lieu et place de tout ce que le cadre-coupe de la photographie a exclu dans le moment d'espace-temps réel.<sup>22</sup>

Par sa capacité à enregistrer la lumière, les formes et l'espace, la photographie nous trompe, elle simule l'apparence du réel et laisse croire au regardeur que tout est véridique, alors qu'elle n'est que ressemblance. Le procédé photographique construit ainsi des simulacres, car son référent lui échappe au moment même de la prise de vue. Autrement dit, le sujet qui prend place à l'intérieur de l'image est de toute autre nature, il est en quelque sorte dépossédé de ce qu'il fut réellement et

---

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> [www.fabula.org/effet/interventions/2.php](http://www.fabula.org/effet/interventions/2.php)



nous apparaît dans une matérialité photographique spécifique qui tend à s'y substituer.

L'auteur d'*Esthétique de la photographie* François Soulages, exprime que le réel est *imphotographiable*, et que la photographie engendre la problématique de la possibilité à saisir le réel et d'atteindre l'objet à photographier :

L'appareil photographique n'est pas un œil, encore moins une paire d'yeux. Il ne subit pas les transformations optiques, chimiques et nerveuses qui frappent l'œil et rendent sa vision sans cesse en mouvement et en changement. Il n'est pas frappé de la même manière par la lumière, les contrastes et les facteurs temporels de la perception.<sup>23</sup>

L'auteur en arrive donc à la conclusion que derrière l'image fixe, se cache l'artifice construit par une mise en scène et la fiction. Si représentation du réel est imitation, il en advient que le résultat d'une telle action plonge systématiquement l'énonciateur (l'artiste) et le récepteur (le regardeur) dans une forme de fiction partagée :

Enfin, le dispositif photographique et l'image photographique conditionnent aussi les différences entre la réception d'une photo et celle des phénomènes visuels du monde : la taille des objets vus n'est pas la même, le rapport au concret et à l'abstrait change, les liens au temps et à la durée sont totalement différents; le mouvement disparaît; les couleurs sont transformées, voire remplacées par du noir et blanc;...On voit alors autrement et autre chose.<sup>24</sup>

En effet, l'objet photographique suppose que le regardeur s'immisce dans l'image et qu'il s'engage à être témoin de la scène. Il se prête alors aux dogmes de la fiction même si sa conscience discerne l'aspect réaliste de la photographie.

Or, sous cette perspective, photographier un sujet peut être perçu comme travailler sur le réel. Chez certains artistes, c'est en faire le sujet de leur pratique, et, par le fait même, questionner la nature du procédé photographique. Pour certains artistes, travailler le réel peut également être une stratégie afin de tenter de cerner les

---

<sup>23</sup> François Soulages, *Esthétique de la photographie*, collection Nathan photographie, Paris, 1998, p. 75

<sup>24</sup> Ibid.

concepts qui gravitent autour de l'idée de *Vérité* qui sont fréquemment associés à la photographie, tels que montré-caché, visible-invisible et authenticité-simulacre.

Laisser croire, créer l'illusion de vraisemblance, simuler l'apparence de la réalité, sont des avenues de recherche qui permettent d'interroger le statut de l'image photographique et de mettre en jeu l'idée du réel et la part de fiction dans l'existence.

Si la photographie relève du simulacre, le travail de mise en scène basé essentiellement sur une reconfiguration fidèle des choses pourrait-il ainsi réussir à insuffler une part de réel à la fiction organisée?

Selon Jean-Marie Schaeffer, une représentation *devient* fiction lorsque le réel (ce qui est représenté) contient des zones cachées et que l'objet-sujet reste indéterminé complètement, ou encore s'il y a un équilibre entre ce qui est donné à percevoir et sa présence ou l'absence du perçu lui-même<sup>25</sup>. Il en déduit donc que la problématique de la fiction se pose lorsque l'artiste tente de rendre fictive une scène avec les éléments du réel.

Le plus difficile n'est pas de faire prendre pour réelles des entités fictives, mais de réduire au statut fictionnel des entités qui ont été introduites comme réelles.<sup>26</sup>

Ainsi, nous pourrions définir qu'une image photographique devient fiction lorsque notre conscience s'y perd, lorsque nous avons une légère impression de mystère qui règne quant à la nature même du sujet que nous examinons, soit par un élément de l'image qui intervient dans l'ordre habituel des choses. Dès lors, la fiction pourrait aussi être le constat d'une représentation qui simule le réel, quand l'image représentée est apparence du réel, mais qu'un indice sème le doute sur ce qui est perçu et compris comme Vérité. Par exemple, une scène qui serait reconstituée et

<sup>25</sup> Jean-Marie, Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* p.28.

<sup>26</sup> Jean-Marie, Schaeffer, *op.cit.*, p.137.



entièrement composée pour feindre un moment spontané et réel. Les expressions des personnages peuvent sembler figés, leurs attitudes exagérées ou maintenir une posture contenue révélant ainsi la simulation.

### 3.2 PRÉSENCE-ABSENTE, ABSENCE-PRÉSENTE À L'INTÉRIEUR DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans une seule photographie, nous jouissons de son absence. Elle agit sur nous en tant que phénomène naturel.<sup>27</sup>

André Bazin

La photographie, en tant qu'art mécanique et contrairement à la représentation picturale, met à l'écart le Je photographique au profit du sujet photographié. Dans un portrait photographique, le modèle est le sujet-objet, et cela nous fait oublier très souvent la présence l'artiste situé derrière la caméra. Or, sous chacune des œuvres photographiques se cachent la présence de l'auteur mais c'est précisément elle que nous ressentons à travers le regard du modèle et qui nous atteint.

Ainsi, notre expérience quotidienne de l'image photographique nous ramène inlassablement au Ça a été barthien. Selon l'auteur, elle évoquerait la présence des choses passées ou l'existence des êtres maintenant disparus et de manière implicite la présence/absence du photographe. La pluralité de manifestation de présences serait pour ainsi dire, matière constitutive à la photographie. Même à travers un autoportrait photographique qui serait déclenché automatiquement, il en ressort que la présence de l'auteur s'incarne à travers le choix d'un ensemble de paramètres liés au travail de la prise de vue.

---

<sup>27</sup> Bazin, André, *Ontologie de l'image photographique, Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Paris, les Éditions du cerf, 1958, p.15

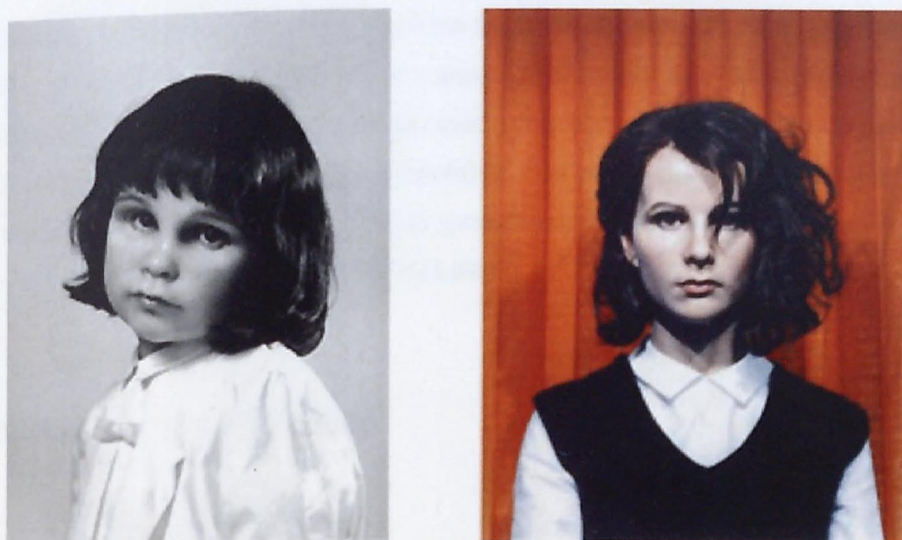


Fig. 3.1 Gillian Wearing, *Autoportrait à trois ans et autoportrait à 17 ans*, photographies tirées de la série *Album de familles*, 2003 et 2004.

Pour aborder l'effet *présence-absente* et de l'*absence-présente* que produit la photographie, le travail de Gillian Wearing est à cet égard intéressant, car il relève me semble-t-il de cette notion citée précédemment d'*imphotographiable*. Sa pratique questionne de manière explicite la mémoire et la « transmission » génétique qui subsiste au sein d'un noyau familial et les relations qui engagent l'individu à la sphère sociale. Depuis le début des années 2000, Wearing forge son travail sur la dépossession et l'appropriation de l'identité personnelle et d'autrui en détournant la question du sens. En 2004 l'artiste développa une série de six autoportraits qui consistaient à se personnifier sous les traits des membres de sa famille. S'esquivant sous l'identité de sa famille, elle reproduit des masques conçus à partir de photographies d'archives personnelles pour ensuite se placer devant l'objectif photographique. Cherchant à recréer une copie conforme des images matrices, son visage est ainsi dissimulé par le masque; seul le regard de l'artiste nous indique sa présence. L'ensemble de cette stratégie cherche ainsi à témoigner du passage du temps dans notre propre existence, des traces de notre présence et notre absence à travers le temps. Devant l'empreinte qu'exerce la photographie, la notion de la trace est ici doublée par le procédé du moulage.



En observant cette série, nous ne pouvons totalement cerner le référent, mais nous réalisons toutefois que celle-ci nous observe et nous fixe sans toutefois être entièrement présente. Ces autoportraits nous exposent ainsi à la notion de simulacre photographique et à l'inaccessibilité à capter le réel par le dispositif photographique. Enfin, même sous le masque, nous nous questionnons à savoir *qu'est-ce que je vois* et simultanément, *qu'est-ce que je ne vois pas?*

### 3.3 PERSONA : FAUSSE PEAU



Fig. 3.2 *Autoportrait*, photographie numérique, 20"x 30", 2010

J'enfile le masque

Enclenche le démarreur en tâtant l'appareil photographique.

Je circule maladroitement vers le centre de la prise de vue.

Active un mouvement corporel aléatoire.

Je reviens vers l'appareil photo.

Saisis le dispositif, et j'enclenche le démarreur une seconde fois.

Me dirige devant l'objectif en me repérant d'après les murs et les meubles.

Je dois présager ma position dans l'espace de la pièce.

Simule une action immobile.

Et je refais ce processus jusqu'à l'obtention du résultat escompté.

Ma recherche actuelle m'amène à construire des environnements domestiques à partir d'un seul lieu, ce qui implique la reconfiguration des pans qui délimite ce lieu dans l'éventualité de créer des prises de vues frontales. À la suite des deux derniers projets photographiques réalisés au cours de la maîtrise, je suis devenu le modèle qui personnifie différentes identités féminines. D'une part cette démarche tend à restituer l'image de mon corps à celle dont je me percevais étant enfant, et d'autre part, ce jeu de travestissement identitaire me sert d'assise afin de découvrir des possibles formes corporelles. L'imaginaire de l'enfance côtoie ainsi les allures d'un corps prédéfini biologiquement et socialement. La question de genre et d'homosexualité m'apparaît être une piste de réflexion sur les modalités d'identifications du corps en lien avec le psychique individuel. De là, s'exerce une tentative à vouloir cerner la trace de l'imaginaire dans la perception des images photographiques, identitaires ou celles qui sont perceptibles par l'interaction du regard avec le monde existant. Le détournement identitaire par l'appropriation de nouveaux corps, amène simultanément différents modes de présence à l'intérieur d'un seul autoportrait photographique. Être présent dans l'image sans toutefois y apparaître. Étant à la fois le photographe et le sujet photographié, ma présence se perd entre ce qui est présenté et représenté, entre ce qui est visible et invisible.



Mon corps s'active dans le contexte de mes mises en scène, la composition de l'image s'organise dans ma tête et je me prête ainsi à incarner des entités fictives.

Mes mises en scène ancrées dans des situations de la vie quotidienne donnent à voir certains artifices; la pause semble trop figée, le port du masque y est apparent de par sa matière plastique. Ainsi, plusieurs décalages perceptifs y sont inscrits pour démontrer l'*effet de réel* présent à l'intérieur du rendu photographique.

Concrètement, certains plans laissent entrevoir des jambes masculines dans un corps de femme ou des associations corps-visages illogiques. Mon intérêt dans ce travail consiste principalement à imager une construction identitaire qui détourne la narration logique de l'image.



Fig. 3.3 Autoportrait, Série *Persona* : *Fausse peau*, photographie numérique, 40"x 60", 2010



De l'interaction entre le spectateur et mes photographies se crée un rapport de distance. Dès que le regardeur pénètre dans la salle d'exposition, celui-ci perçoit des portraits traditionnels. En se rapprochant des images afin de mieux le regarder, il comprend dès lors qu'il est devant des personnages indéterminés physiquement. Il se prête alors au jeu de la vraisemblance de l'image.



Fig. 3.4 Autoportrait, Série *Persona* : *Fausse peau*, photographie numérique, 40"x 60", 2011

Je crée des mises en scènes qui évoquent un certain malaise de par leur caractère artificiel. Ce sont des faux-semblants qui supposent que la notion de réel peut-être reconsidérée et manipulable. En fait, mes œuvres photographiques endossent l'idée que tout ce qui est en relation étroite ou lointaine avec notre corps, modifie notre comportement, et déforme à certains degrés la perception de soi.





Fig. 3.5 *Autoportrait, Série Persona : Fausse peau*, photographie numérique, 40"x 40", 2011

Enfin, que ce soit ces regards qui s'entrecroisent dans l'acte du portrait, entre le modèle et le sujet ou encore entre le regard que l'on pause sur une image photographique, l'élaboration de mes mises en scène recherche des possibilités de réappropriation de la notion de portrait par la photographie. A la lumière de cette pratique, j'explore un principe de construction fictionnel afin de recréer cette même dualité qui bascule perpétuellement entre le visible et l'invisible.

## CONCLUSION

À l'avant, un œil regardant un espace composé de formes hétéroclites, disparates, continuellement en mouvance à travers un même point de fuite duquel se dessine des territoires subjectifs. Un corps se forge un territoire identitaire par l'imaginaire; il se positionne dans l'espace pour en extirper sa propre vision du monde. L'Autre devient ainsi un personnage imaginé par soi presque familier. Par appréhension de l'Autre, le corps pensant compose avec les éléments qui lui sont connus, visibles et accessibles. L'Autre devient alors une représentation en constante performance.

À l'arrière, un œil explore les contours d'une surface photographique, les couleurs et le contraste de lumière pour ainsi se rapprocher de sa propre réalité : faire de la représentation visuelle une expérience personnelle. Dans ce processus de remodelage d'images perçues et dans l'éventualité de s'approprier le sens des choses, l'œil *trou noir* laisse échapper des informations indiciaires qui génèrent l'insaisissable vérité.

Or, le regard porté sur l'Autre révèle des *devenirs-images* qui comportent leur part d'inaccessibilités, des points d'aveuglements. Ces *devenirs* ont pris forme dans la création par la double présence en image, dans le glissement entre ce qui est présenté et représenté.



## BIBLIOGRAPHIE

- Avgitidou, Angeliki, *Performances of the self*, Digital creativity, 2003, vol. 14 no 3,
- Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, Ed. Du Seuil, 1983.
- Barthes Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Ed. Gallimard-Le Seuil, 1980.
- Bazin, André, *Ontologie de l'image photographique, Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Paris, les Éditions du cerf, 1958.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, préface d'Éric Fassin, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris, Édition la découverte, 2005.
- Deleuze, Gilles, Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie? Mille Plateaux*, Collection Critique, Édition de minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, éd. De la Différence, 1981. Réédition éd. Du Seuil, 2002.
- Derrida, Jacques, *"Fourmis", Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Édition des femmes, 1994.
- Dorfles Gillo, *Eux, qui sont-elles? Art du travestissement et travestissement de l'Art*. Edition Paul Vermont, France, 1977.
- Dubois, Philippe, *L'acte photographique*, Collection: Dossier Média, Paris, 1983.
- Dupont Chantal, *Du front tout le tour de la tête*, édition de tête, 2002.
- Fischer G.N., *Représentation culturelle et pratique de l'espace*, 1983.
- Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, édition confidentielle en 1956, seconde édition en 1959.
- Goffman, Erving, *The arrangement between the sexes*, Theory and Society 4, Traduit par Yves Winkin, 1977.
- Grossman, Évelyne, *Artaud, œuvres*, édition Gallimard, 2004.
- Gunter Gebauer, Christophe Wulf, *Mimésis : Culture-Art-Société*, (Traduit par Nathalie Heyblom) Paris, Cerf, collection Passages, 2005.
- Hoffman, Jens et Joan Jonas, *Question d'art*, Paris, Édition Thames et Hudson, 2005.
- Lacan, Jacques, *Le stade du miroir comme formateur du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Écrits, Paris Édition du seuil, 1966.

Merleau-Ponty, Maurice, *la prose du monde, la perception d'autrui et le dialogue*, chapitre v, paris, Gallimard, 1969.

Merleau-Ponty, Maurice, *le primat de la perception et ses conséquences philosophique*, Grenoble, Cynara, 1989.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Ed. Du Seuil, 1999.

Soulages, François, *Esthétique de la photographie*, collection Nathan photographie, Paris, 1998.

T. Lenain et D. Lories, *Mimésis. Approches actuelles*, Bruxelles, Éditions de La lettre volée, 2007.

[www.fabula.org/effet/interventions/2.php](http://www.fabula.org/effet/interventions/2.php)

Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique - débat entre Hervé Fischer, Michel Journiac, Gina Pane et Jean-Paul Thénot - Paris - le 18 novembre 1973", *Artitudes International*, n° 6/8, décembre 1973 - mars 1974.

Vouilloux, Bernard, *L'œuvre en souffrance, entre poétique et esthétique*, édition Belin, Paris, 2004.